

PARA UMA CRÍTICA DA ARTE E SEUS OBJETOS TÉCNICOS. PENSANDO FORA DA CAIXA (PRETA)

Guto Nóbrega

hiperorganismo objeto técnico
aparelho campo integrativo

Tomando como ponto de partida a noção de obra de arte como sistema intrinsecamente orgânico, este artigo propõe modos de análise para a tríade artista-trabalho de arte-observador com base no conceito de arte como um fenômeno de campo.

Durante os últimos anos da presente pesquisa e suas derivações criativas, temos sido orientados pela hipótese de que a experiência no campo da arte, de forma ainda mais contundente na arte telemática – entendida aqui como intercomunicação sistêmica entre organismos naturais e artificiais –, poderia ser investigada nos termos de um modelo biológico integrativo contemporâneo. De

forma simples e objetiva, poderíamos dizer que tal modelo leva em consideração a existência de uma rede não mecanicista de informação, dentro de e entre organismos vivos, como uma das principais fontes de seu processo regulador. A principal função operativa por trás de tal modelo é a distribuição de informação na forma de um campo fotônico coerente. Organismos vivos são, portanto, considerados nesse contexto não um agregado de partes e funções elementares, mas um todo comunicativo coerente.

Partindo desse ponto de vista, o presente artigo leva em conta esse e outros modos congruentes de biocomunicação como base constitutiva de um modelo teórico para análise de uma formação nuclear da arte, a saber, o complexo artista, trabalho de arte, observador. O modelo que propomos é fortemente baseado na biologia, na filosofia e numa estética de processos orgânicos. Tal modelo teórico busca preencher a lacuna deixada por um “significante deslocamento estético ocorrido em nosso século”, a saída de foco de uma “arte das aparências, classicamente preocupada com a ordem estática das coisas, para uma arte da aparição, preocupada com os processos e relações dinâmicas do vir a ser”.¹ Essa dinâmica, de natureza genuinamente orgânica, requer novas formas de análise que venham dar conta das forças invisíveis e imateriais que atuam sistemicamente entre os demais integrantes de um

FOR AN ART REVIEW AND ITS TECHNICAL OBJECTS. THINKING OUTSIDE THE (BLACK) BOX | Taking as a starting point the notion of a work of art as an intrinsically organic system, this paper suggests ways of analyzing the artist-observer-art triad based on the concept of art as a field phenomenon. | hyperorganism technical object apparatus integrative field

dado sistema poético. Ao considerar tal perspectiva seremos redirecionados para uma *Gestalt* não de formas, mas de comportamentos.

É nesse sentido que o modelo proposto se faz relevante, já que articula um conhecimento que nos auxilia na compreensão a respeito da intercomunicação coerente entre fluxos e processos. Metodologicamente tal modo de análise irá concentrar atenção ao trabalho de arte e a seu processo de invenção. Consideramos o trabalho de arte ao modo de um objeto técnico, que, em contraste com a forma artística clássica, unificada e estável, necessita ser acessado na base de sua natureza incompleta e transiente, sempre em processo de vir a ser, que o filósofo francês Gilbert Simondon (1958) veio a abordar sob o conceito de “concretização”.

Situado entre a forma abstrata (esquema, ideia) e a natureza (forma organizada mais concreta), o objeto técnico, em seu devir (processos de concretização), nos oferece bastante espaço para situar as agências do artista e do observador sob a perspectiva não apenas de criação e fruição, mas também de um processo de engendramento. Paradoxalmente, vemos que só quando acessamos o objeto técnico em sua essência (tecnicidade) nos é possível entender e desdobrar seus modos de acoplamentos com o observador, o artista e o seu ambiente para além dos limites do determinismo tecnológico. Argumentamos no decorrer do artigo que, por esse enfoque de análise, dois significantes constituintes da sensibilidade humana, nomeadamente, a intuição e a afecção, ganham nova conotação sob o prisma da tecnologia. Intuição surge como um forte elo entre os processos internos de criação artística e as instabilidades externas do objeto técnico sob invenção, enquanto afecção conecta, de maneira tensionada, o observador à máquina em sua

aspiração a tornar-se natural, um processo (em princípio) nunca alcançado.

Tecnologia em essência

Tomando o título deste artigo como ponto de partida, devemos considerar que para uma (r)evolução criativa em nosso ambiente mediado tecnologicamente, haveremos de pensar para além de uma perspectiva tecnocentrada, e para tal feito devemos resgatar o que o termo tecnologia significa em sua base. Nossa intenção neste momento não é exaurir o assunto, mas considerar essa premissa de forma a garantir um ponto de partida que suporte a análise da tríade artista-trabalho de arte-observador.

A essência da tecnologia foi um dos assuntos norteadores da, muitas vezes citada, aula de Martin Heidegger (1954), *The question concerning technology*,² em que o filósofo desenvolve uma crítica à tecnologia. Nesse trabalho Heidegger primeiramente atesta que a essência da tecnologia “não é de forma alguma algo tecnológico”.³ Sua atenção se voltava para o assunto da existência humana e como a ideia de tecnologia a ele se relaciona. Para tornar livre tal relação, ele sugeriu que todo questionamento sobre tecnologia deva ser colocado em termos não “do que isso significa”, mas de “como” o conceito tecnologia se refere à ontológica maneira como as coisas se revelam elas mesmas. Heidegger afirmou que tecnologia “é, dessa maneira, não apenas um meio [no sentido de técnica, instrumento]. Tecnologia é uma forma de revelar”.⁴ Seu conceito de tecnologia se apoia na matriz de ideias gregas: *poiēsis* (produzir, fazer surgir, natural ou artificialmente), *tekhnē* (produção por meio da técnica), *epistēmē* (conhecimento agregado) e *alēthēia* (no sentido de uma verdade revelada). Com base em Heidegger, poderíamos dizer que, enquanto a natureza se revela mediante uma

poiesis natural, tecnologia é um processo de revelação pelos meios técnicos.

Abordando questões ontológicas similares, trazemos para nossa discussão dois outros autores que analisaram a tecnologia moderna. São eles o filósofo francês Gilbert Simondon (1924-1989) e o nascido em Praga, também cidadão brasileiro, Vilém Flusser (1920-1991). Focamos nos seus respectivos conceitos de “objeto técnico” e “aparelho”.

O objeto técnico

De maneira similar a Heidegger, porém adotando uma linha diferenciada de raciocínio, Simondon argumenta em seu livro *Du mode d'existence des objets techniques*⁵ que as funções utilitárias não revelam a natureza da tecnologia em sua totalidade. De acordo com Simondon, tecnologia deve ser acessada em termos de montagem (*assemblage*) e como processo de invenção. Como algo constituído, ferramentas e máquinas devem ser colocadas num contexto relacional que incluam outras ferramentas e máquinas, seu ambiente e suas interações com usuários e inventores. Concluímos que máquinas podem ser mais bem entendidas no contexto de sua propriedade conectiva. Esse estado advém de seu primeiro estágio de existência, dos esquemas conceituais que lhes dão origem, do seu design. Esquemas podem ser distribuídos, compartilhados, implementados com diferentes materiais e em diferentes contextos. A cultura Open Source e as redes nos servem de exemplo contemporâneo a esse respeito. Códigos, esquemas, processos de invenção são disponibilizados na internet e permutados de maneira que novas formas criativas emergem dessa interconectividade. Tecnologia induz à transferência de tecnologia. À medida que uma dada tecnologia se prolifera, ela produz novas relações entre pessoas, coisas e meio ambiente, ativando a emergência

de um campo relacional. Como processo de invenção, uma tecnologia não deve ser considerada apenas em termos de um produto final acabado, mas um processo de vir a ser. Essa é a forma como Simondon aborda o objeto técnico. Do ponto de vista ontológico, o objeto técnico não corresponde a uma simples unidade física, mas a um evento ou a uma sucessão de eventos, um processo. Nas palavras de Simondon, “o objeto técnico não é esta ou aquela coisa, dado aqui e agora, mas aquilo em que existe uma gênese”.⁶

Para Simondon, o objeto técnico se encontra entre sua forma mais abstrata (a ideia, o esquema, conceitos) e a forma mais concreta, o objeto natural (o organismo vivo). É preciso notar que a forma mais concreta, como aponta Simondon, não corresponde a um produto acabado, mas a um processo de “convergência”. Em outras palavras, quanto mais concreto um objeto técnico venha a ser, tanto mais convergência haverá de suas unidades internas no sentido de elas operarem de forma mais coerente, compartilhando suas funções, tornando-o mais sofisticado em algum sentido. Esse tipo de convergência é encontrado na natureza, otimizado nos organismos vivos cujos elementos funcionais encontram-se “sobredeterminados em si”. Tal processo de vir a ser, inerente ao objeto técnico, Simondon irá chamar de “concretização”. Ele conclui que o desafio lançado aos objetos técnicos é lidar com tal processo de convergência, cooptando funções no sentido de alcançar uma unidade estrutural. Ele ao mesmo tempo entende que tal objetivo nunca é preenchido, pois no objeto técnico será sempre encontrada uma fração de abstração; sua concretude jamais será alcançada.

Simondon define que “concretização coloca o objeto técnico numa posição indeterminada entre o objeto natural e as representações científicas”.⁷

O conceito de “concretização” é demasiado próximo do conceito de “individualização”, também desenvolvido por Simondon em seu livro *L'individu et sa genèse physico-biologique*,⁸ no qual ele propõe que um “indivíduo” não é uma entidade, mas um processo em curso. Nesse sentido é possível pensar sobre o objeto tecnológico não como um ser vivo, mas como um indivíduo,⁹ jamais dado de uma vez, mas em constante processo de vir a ser.

O aparelho

Vilém Flusser, o segundo autor que abordamos, publicou em 1983 um discreto volume intitulado *Für eine Philosophie der Fotografie* (Filosofia da caixa preta) que acabou sendo aclamado como seu seminal trabalho no campo dos estudos em novas mídias. Nesse livro Flusser apresenta uma análise crítica da tecnologia desenvolvendo um sistema de relações completamente novo que é, sob alguns aspectos, diferente e complementar a certas análises anteriores, incluída aquela delineada por Martin Heidegger.

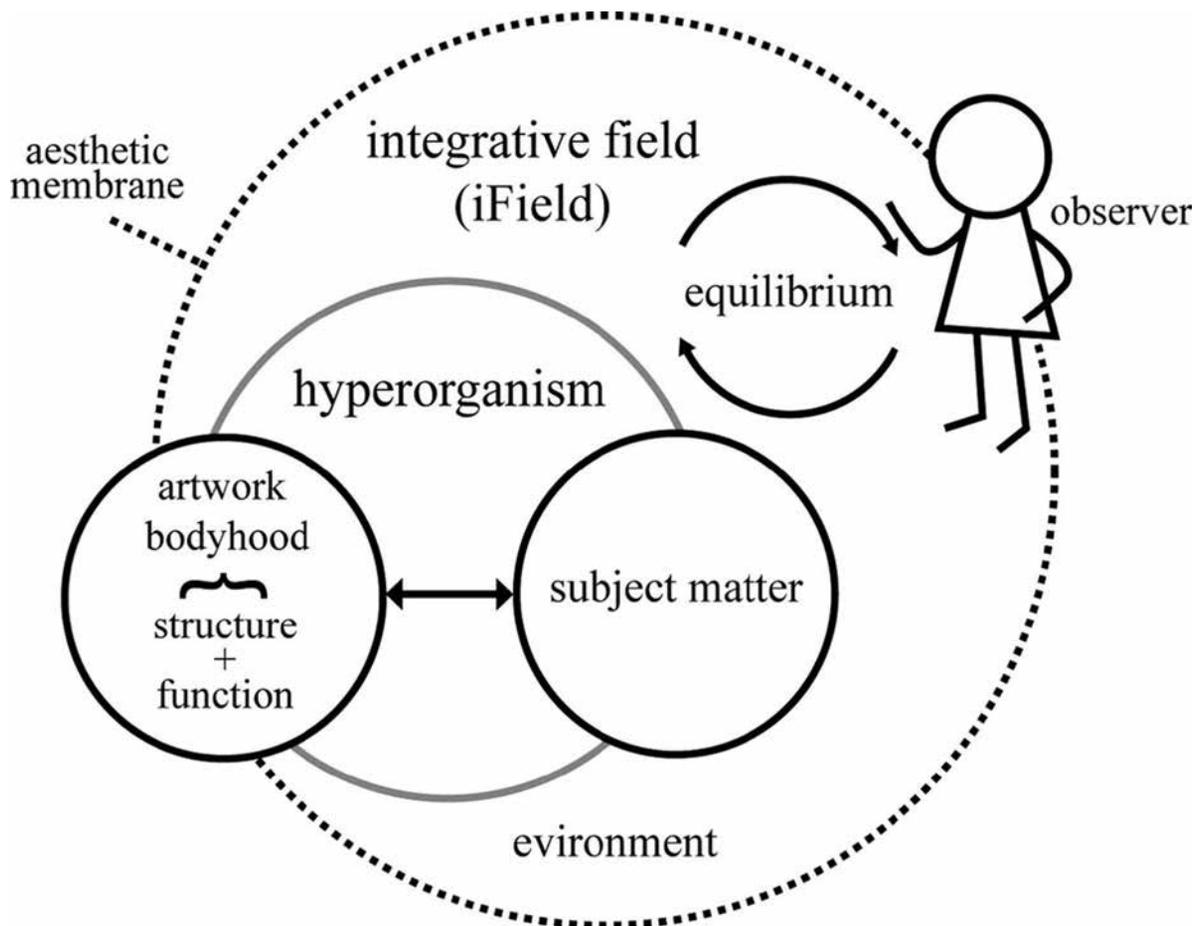
Para Flusser, a tecnologia moderna pode ser compreendida sob a lógica do conceito de aparelho, cuja forma embrionária se espelha na câmera fotográfica. Portanto, ele reivindica uma filosofia da fotografia, já que ela tem potencial emancipatório num mundo dominado por aparelhos. Flusser usa a câmera fotográfica como um modelo porque percebeu que ela é o mais simples e transparente de todos os aparelhos. O autor argumentou que a imagem produzida por esse aparelho é de um tipo muito especial, pois não se refere diretamente ao mundo fenomenal, como as imagens pré-históricas o faziam, mas sim indiretamente aos textos científicos aplicados, pelos quais aparelhos são concebidos. O alinhamento entre

o mundo concreto, a câmera e o filme fotográfico nos faz acreditar que o que vemos na fotografia é tão somente inscrições luminosas do “real”. No entanto, sob uma análise mais próxima, veremos que no caso da câmera fotográfica, imagens são resultado direto de conceitos baseados em conhecimentos codificados, nomeadamente: reações químicas, óptica, mecânica e, hoje em dia, leis mais sofisticadas. Podemos dizer que imagens técnicas representam, em primeira mão, conceitos. Devido ao fato de tais códigos estarem entranhados no aparelho, em princípio eles não são acessíveis ao fotógrafo, que apenas vê entrada e saída (*input/output*). Portanto, Flusser considera o aparelho uma “caixa preta” e denomina a relação entre o fotógrafo e o aparelho “complexo-operador-aparelho”. Ele também aponta que, uma vez que “o processo de codificação ocorre no interior da caixa preta (...) toda crítica da imagem técnica deve-se concentrar no branqueamento do interior dessa caixa preta” (1983).¹⁰ É importante notar que a partir dessa perspectiva, toda informação lógica do digital parece já estar latente no modelo fotográfico, e dela não se diferenciando, como sugerem alguns teóricos das novas mídias.¹¹ Essa é a razão pela qual revelar a essência do aparelho pode nos orientar na análise de um complexo similar, tão central ao ambiente tecnologicamente mediado das artes eletrônicas, a tríade artista, trabalho de arte e observador.

Em resumo, segundo Flusser, poderíamos dizer que aquilo que define um aparelho é o fato de ele ser programado para funcionar de determinada maneira. O aparelho limita-se a produzir aquilo que se encontra potencialmente codificado em seu programa. O aparelho fotográfico é programado para automaticamente produzir imagens técnicas, liberando dessa maneira o fotógrafo para explorar e jogar. Por essa razão aparelhos



Guto Nóbrega, *Hiperbot*, 2013. Apoio NANO – Núcleo de Artes e Novos Organismos.
Foto Brínea Costa



Membrana estética
Imagem Guto Nóbrega

não podem ser confundidos com instrumentos, pois aparelhos são mais parecidos com brinquedos. Brinquedos que lidam com símbolos, combinando-os. É nesse sentido que Flusser afirma que a principal função do fotógrafo é jogar contra

o aparelho de forma a exaurir virtualmente suas regras, seu programa, manipulando o aparelho não como um trabalhador, mas como um jogador. Como ele aponta, implica o deslocamento da categoria *homo faber* para *homo ludens*. Flusser

sugere ainda que a maneira com que podemos gerar liberdade criativa no domínio do aparelho é “(...) injetar intenções humanas em seu programa (...) para forçá-lo a produzir algo impossível de se ver antecipadamente, algo improvável, algo informativo, (...)”.¹²

Portanto Flusser sugere que os melhores praticantes desse jogo são os fotógrafos experimentais.

À luz do que foi analisado até o momento, considerando-se a relação triádica artista-trabalho de arte-observador sob a lógica do aparelho, talvez possamos tecer algumas considerações:

a) Tomando como princípio o “complexo operador-aparelho” apontado por Flusser incluiremos em sua estrutura um terceiro elemento, cujo papel nos parece fundamental para a análise da arte: o observador.

b) No contexto das poéticas artísticas o observador ganha um novo perfil; aparecerá não mais como o foco do aparelho (aquele que contempla as imagens produzidas pelo duo câmera-fotógrafo) mas como aquele que se torna junto com o artista também operador de aparelhos.

c) O artista, por sua vez, não apenas utiliza o aparelho como um funcionário, mas torna-se também seu criador, seu programador, alimentando seu sistema com novos conceitos, novos modelos operacionais, forçando-o a comportar-se de forma imprevisível.

Diríamos que, ao modo do fotógrafo experimental, o artista necessita quebrar as regras inerentes à lógica do aparelho, penetrar sua caixa-preta, introjetar o mundo exterior em seu sistema, contaminando-o. Será o artista que fará a ponte entre o mundo fenomenológico e o apa-

relho no intuito de gerar novas possibilidades do real e não apenas de apontar o aparelho para o mundo na tentativa de capturá-lo. Recuperando Simondon, se considerarmos o objeto técnico um processo de vir a ser, podemos aplicar essa visão ao universo dos aparelhos, uma vez que eles são pensados no contexto de obras de arte (complexo aparelho-trabalho de arte).

Trabalhos de arte como organismos

Com base numa visão ciberneticista e sistêmica, obras de artes deveriam ser consideradas pela perspectiva de organismos¹³, cujos canais de informação, naturais e artificiais, determinam seu comportamento geral. Trabalhos de arte são sistemas orgânicos situados entre seus esquemas e a forma natural. Eles evoluem via processo de concretização/individualização pelos quais seus elementos convergem para uma troca de informação coerente. Essa convergência dependerá da agência do artista segundo seu processo de invenção, no qual a “intuição” tem papel proeminente. Dependerá também do observador, cuja “intenção” determinará seu modo de jogar e sua atuação sobre as regras do jogo. Finalmente, o processo evolutivo dos organismos artísticos irá depender do trabalho de arte e sua capacidade de ressonância ao diálogo com o artista e o observador. Todo esse processo é relacional, integrativo e coerente. Consequentemente, ele não responderá a nenhum modo de análise reducionista, pois nenhuma parte desse sistema faz sentido isoladamente. Sua avaliação deve ser feita em termos de um campo integrativo coerente.

Arte como um fenômeno de campo

Se considerarmos o complexo artista-trabalho de arte-observador um sistema de natureza orgânica, devemos considerar um modelo biológico de

análise, preferencialmente, não reducionista, não mecanicista. Acreditamos que teorias sobre coerência em sistemas biológicos talvez possam prover tal modelo. Por mais de 35 anos de pesquisa no campo da biofotônica, pesquisadores têm evidenciado a crucial importância de coerência em sistemas biológicos.¹⁴ Fritz-Albert Popp e seus colegas têm conduzido experimentos e trabalhado na direção de uma teoria biofotônica em que o conceito de coerência tem papel fundamental. Biofótons são radiações eletromagnéticas ultrafracas e coerentes (emissões fotônicas) provenientes de organismos vivos na faixa visível do espectro luminoso. De forma simplificada biofóton significa luz. Todos os organismos vivos, plantas, animais e seres humanos, emitem biofótons que, devido a sua extrema baixa intensidade, só podem ser mensurados ou vistos com auxílio de equipamentos altamente sensíveis do tipo câmeras CCD¹⁵ utilizadas em astrofísica ou fotomultiplicadores.¹⁶ De acordo com pesquisa liderada pelo biofísico Fritz-Albert Popp e seu grupo, é sugerido que biofótons desempenhem papel fundamental nas funções regulatórias dos sistemas vivos. Devido à evidência de coerência nessa emissão luminosa – que corresponde a um alto grau de ordem e com intensidade extremamente estável –,¹⁷ biofótons são supostamente capazes de operar como um laser biológico, habilitados para gerar e operar uma rede coerente de informação dentro dos seres vivos com base em pacotes de luz e campos eletromagnéticos.¹⁸

As implicações das teorias de campo para um criticismo da arte pós-moderna, em especial da arte quando mediada por sistemas tecnológicos, são enormes. A importância de tal modelo já fora apontado pelo artista Roy Ascott¹⁹ (1980) em seu artigo *Towards a field theory for post-modernist art*, quando ele propôs que o trabalho

de arte deveria ser pensado como uma matriz de “sistema psíquico” operado pelo artista e pelo observador/participante. Seguindo esse raciocínio, essa comunicação irá sugerir um modelo estético tomando por base sistemas orgânicos integrativos, coerentes, naturais e/ou artificiais. Esse modelo é articulado na interação de três subsistemas: o artista, o trabalho de arte e o observador, os quais definem as fronteiras de um organismo estético emergente, delimitado por um campo de interações coerente. Denominamos esse campo “campo integrativo” ou CI (*iField*; ver Figura 1) e pensamos o trabalho de arte como um “hiperorganismo”.²⁰

O campo integrativo é aquilo que determina a forma do organismo e seu alcance enquanto membrana estética. Tal membrana circunda a zona espaçotemporal na qual o organismo estético se manifesta e desenvolve sua morfologia em termos afetivos. Ela é a dimensão na qual todas as ressonâncias se ativam, e as conexões imateriais entre o artista, o hiperorganismo e o observador ocorrem.

Em sua aula *The question concerning technology*, Martin Heidegger afirma que “tecnologia é uma forma de revelar”, trazendo visibilidade àquilo que se encontra oculto. A mudança na orientação de trabalhos de arte, de objetos à informação, tem direcionado nossa percepção para um cenário de fluxos de forças invisíveis. Tais forças são partes fundamentais de uma diversa ecologia natural e artificial em curso.

NOTAS

1 Ascott, Roy. *Seeing double: art and the technology of transcendence*. In: Ascott, Roy (Org.). *Reframing consciousness. Art, mind and technology*. Exeter: Intellect, 1999:70.

- 2 Heidegger, Martin [1954]. The Question Concerning Technology. In: Heidegger, Martin. *Basic Writings*. New York: Haper & Row, 1977.
- 3 Tradução livre do original: "is by no means anything technological"
- 4 Heidegger, op. cit.:331
- 5 Simondon, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier Montaigne éditions, [1958], 1989.
- 6 Simondon, 1989, op. cit.:20
- 7 Simondon, 1989, op. cit.:46
- 8 Simondon, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique* (L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information). Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- 9 Schmidgen, Henning. Thinking technological and biological beings: Gilbert Simondon's philosophy of machines. *Revista do Departamento de Psicologia UFF*, n.17, 2005.
- 10 Flusser, Villém. *Towards a Philosophy of Photography*. Göttingen: European Photography,1983:11.
- 11 Ver Couchot, Edmond. Da Representação à Simulação. In: Parente, André. (Org.) *Imagem-Máquina*. São Paulo, Editora 34]; e Hansen, Mark. *New Philosophy for New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- 12 Flusser, 1984, op. cit.:58. Tradução livre do original: "(...) to inject human intentions into the apparatus program, (...) to force the apparatus to produce something impossible to see in advance, something improbable, something informative, (...)"
- 13 Ascott, Roy. Behaviourist Art And Cybernetic Vision. In: Ascott, Roy. *Telematic embrace: visionary theories of art, technology, and consciousness*. London, England: University of California Press, LTD, 2003:128.
- 14 Popp, Fritz-Albert. On the coherence of ultraweak photonemission from living systems. In: C. W. Kilmister (Org.). *Disequilibrium and Self-Organization*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Co: 207-230, 1986, apud Ho, Mae Wan. *The rainbow and the worm: the physics of organisms*. Singapore; River Edge, NJ: World Scientific, 1993
- 15 Charge-coupled device.
- 16 Aparelhos capazes de intensificar o efeito fotônico e fazer a contagem de fótons.
- 17 Bischof, Marco. Biophotons – The Light in our cells. *Journal of Optometric Phototherapy*, 2005.
- 18 Não confundir com o fenômeno de auras ou radiações bioluminescentes.
- 19 Ascott, Roy. Towards a Field Theory for Post-Modernist Art. *Leonardo*, v.13, n.1, p.51-52, 1980.
- 20 Hiperorganismos podem ser pensados como parte de uma linhagem de objetos técnicos, conforme as teorias de Simondon, os quais teriam incorporado em seus processos de individuação uma dimensão expandida pelas redes telemáticas de informação. Um hiperorganismo não deve ser considerado uma unidade em si, mas uma espécie de nó numa trama, um ponto de ligação. Apesar de sua existência física, o hiperorganismo não deve ser concebido como uma totalidade determinada, mas sim uma condição, um estado de vir a ser definido pelo seu caráter relacional, sempre em rede com outros seres, artificiais e/ou naturais no mundo. Para aprofundamento dessas ideias consultar Nóbrega, Carlos. *Thinking hyperorganisms. Art, technology, coherence, connectedness, and the integrative field*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2010.

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega (Guto Nóbrega) é doutor em interactive arts pelo Planetary Collegium, University of Plymouth, UK, e coordena o Núcleo de Artes e Novos Organismos – NANO/ EBA/UFRJ.